

Ces petits romans si agréables à lire

Yvan Boulet

Volume 16, numéro 3, décembre 1983

L'effet sentimental

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500621ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500621ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boulet, Y. (1983). Ces petits romans si agréables à lire. *Études littéraires*, 16(3), 363–378. <https://doi.org/10.7202/500621ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

CES PETITS ROMANS SI AGRÉABLES À LIRE

yvan boulet

Beaucoup ne voient dans le roman d'amour populaire qu'un ersatz édulcoré destiné à alimenter les premiers désespoirs larmoyants d'ingénues adolescentes ou à rafistoler les illusions perdues de ménagères confinées à leurs chaudrons. Ces appréciations s'appuient le plus souvent sur des analyses à caractère sociologique portant sur les types de discours et les hiérarchies de valeurs (qui leur sont inhérentes) véhiculés par ces romans. Mais qu'en est-il du point de vue de l'organisation de l'écriture elle-même ? Refuser, comme on l'a fait jusqu'ici, au roman d'amour populaire certains modèles d'observation, c'était poser a priori un jugement sur celui-ci.

À l'aide des procédés narratologiques tels que répertoriés par Gérard Genette¹, nous aborderons un roman tiré de la Collection Harlequin : *Une amie nommée Judas*². La grande vogue dont jouit actuellement cette maison d'édition nous garantit de la représentativité du spécimen choisi en tant que roman d'amour populaire. L'intrigue est celle-ci. Sara, sur recommandation de son amie Diane, se rend passer ses vacances au manoir inhabité d'Adam, ex-mari de Diane. À son arrivée, elle est séquestrée par Michael, frère d'Adam, qui la prend pour Diane et qui veut venger son frère mort de chagrin pour cette dernière. Michael comprend sa méprise et Sara découvre que Diane l'avait traîtreusement envoyée comme bouc émissaire. Entre-temps, Sara et Michael deviennent amoureux l'un de l'autre. Jalouse, Diane révèle à Michael que

Sara est atteinte d'une grave maladie « honteuse » (une malformation cardiaque! ?). Craignant que son « infirmité » (sic) soit un obstacle à leur union, Sara fuit Michael. Michael retrouve enfin Sara et lui jure son amour.

Le tableau suivant montre la répartition en nombre et en pourcentage des analepses³ dans le roman⁴.

<i>Chapitre</i>	<i>Analepses</i>	<i>Rapport</i>
I	19	12%
II	7	4%
III	7	4%
IV	19	12%
V	16	10%
<u>VI</u>	<u>1</u>	<u>0,5%</u>
VII	14	9%
<u>VIII</u>	<u>34</u>	<u>21,5%</u>
IX	29	18%
X	12	7,5%

Ces retours en arrière, que l'on retrouve au rythme moyen de 1 par page (158 anal./147 pages de texte), se regroupent en sous-ensembles thématiques et chronologiques distincts :

PASSÉ

↓
 enfance des protagonistes masculins et féminins ;
 enfance et carrière de l'antagoniste ;
 manipulations de l'antagoniste ;
 manipulations du protagoniste mâle ;

TEMPS 0 (début du roman) ;

↓
 relations entre les deux protagonistes ;

FUTUR

Le temps du récit premier ne débutant qu'entre l'avant-dernier et le dernier sous-ensemble thématique, on constate que la très grande majorité des analepses (plus de 75 %) se déploie sur un laps de temps qui demeure extérieur à celui du récit premier :

« C'était Diane qui avait eu cette idée. Elle lui avait dit que la maison était vide. Adam avait abandonné sa retraite solitaire depuis des

années, pour vivre sous des cieux plus cléments. Diane avait vaguement expliqué qu'il avait hérité d'une maison au Portugal, sans préciser ni pourquoi ni de qui⁵.

Cette façon d'utiliser le mouvement analeptique aide considérablement à neutraliser le caractère éventuellement subversif du « flash-back ». L'analepse ne conserve ainsi qu'une fonction de remplissage explicatif destiné à combler les lacunes du récit, le narrateur justifiant par ces rappels la conduite « présente » de ses personnages. On élimine alors les risques possibles d'interférence et de contradiction (sur le plan des contenus) qu'amèneraient des analepses de type interne.

Le chapitre VIII est celui où l'on retrouve l'analepse en plus grand nombre. Au point de vue événementiel, cette partie du roman constitue un point culminant dans le déroulement de l'histoire : elle apporte la résolution d'une phase de conjonction entre Sara et Michael entreprise initialement et ranime l'intrigue par une importante disjonction développée au chapitre suivant ; ces deux opérations permettant de retarder la phase finale de sanction (le « happy-end »). Y a-t-il lieu de relier l'optimisation de l'action à cette sorte de « nervosité » du récit qui l'entraîne dans un constant va-et-vient entre le présent et le passé ? Pareille conclusion serait peut-être prématurée. Rappelons cependant que le chapitre VI, le moins important en analepses, est aussi le plus « paresseux » en termes de logique narrative puisqu'il ne constitue qu'une redondante confirmation d'une situation déjà bien en place⁶.

Quant à la prolepse⁷, mouvement anachronique de « sens » inverse à l'analepse, elle n'apparaît pas dans le roman. Les timides anticipations du genre :

« ... bien entretenue, Raven Mill pourrait être une maison pleine de charme »⁸

se veulent plus des amorces du récit que de réelles annonces. Écrites sous une forme verbale conditionnelle, ces pseudo-prolepses véhiculent les calculs hypothétiques du discours intérieur de Sara.

Une pareille utilisation des procédés relevant de l'ordre (analepses et prolepses) suggère que le narrateur a voulu réduire au minimum les effets risquant de bouleverser la structure chronologique linéaire du roman.

Quant aux diverses formes de discordance entre le temps du récit et le temps de l'histoire (ellipse, pause, scène et sommaire), elles apparaissent en quantité variable.

L'ellipse⁹ est difficilement quantifiable puisque, par définition, elle équivaut à un trou dans la temporalité du roman. On en retrouve au total treize occurrences, et leur amplitude est rarement considérable: une nuit (p. 47), une scène d'amour (p. 114). L'extension temporelle du roman ne couvrant qu'un peu plus d'un mois, on conserve ainsi une relative unité de temps. Cependant, plus de la moitié des ellipses sont distribuées sur les trois chapitres finaux et, de surcroît, les plus importantes (en terme de temps éliidé) sont les quatre dernières (« Ils se marièrent quinze jours plus tard »¹⁰). Selon le principe

$$\text{vitesse du récit} = \frac{\text{nombre de pages de texte}}{\text{extension temporelle de l'histoire}}$$

on déduit qu'il y a accélération de la trame événementielle à la fin du roman. C'est un procédé dramatique bien connu que de faire se précipiter les choses avant le dénouement final.

On retrouve certaines constantes dans l'emploi des ellipses. Elles relient (6/13) la fin d'un chapitre au début d'un autre. Elles sont souvent (11/13) suivies de sommaires qui rétablissent en partie la portion éliidée de la trame narrative (par exemple, l'ellipse de quinze jours entre les retrouvailles des amoureux et leur mariage est en partie comblée par l'analepse interne sur laquelle se termine le roman). Cette dernière particularité permet d'atténuer le caractère presque traumatisant (parfois si habilement exploité dans ce qui fut le Nouveau Roman) de l'ellipse. Ici, le lecteur/la lectrice passionné (e) ne s'expose pas à perdre un seul des précieux instants de la vie de ses personnages romanesques.

Le tableau suivant montre la répartition de la scène, du sommaire et de la pause (les maxima et les minima sont soulignés)¹¹.

<i>Chapitre</i>	<i>Scène</i>	<i>Sommaire</i>	<i>Pause</i>
I	37%	47%	16%
II	80%	16%	4%
III	62%	33%	5%
IV	85%	15%	±0%
V	67%	27%	6%
VI	79%	18%	3%
VII	80%	16%	4%
VIII	74%	23%	3%
IX	72%	27%	1%
X	87%	9%	4%
Moyenne	72%	23%	4%

Le chapitre I comprend à la fois le plus bas pourcentage de scène et le plus haut pourcentage de pause et de sommaire. Ceci s'explique par la fonction spécifique de cette partie du roman qui est celle de l'exposition. On résume les faits ayant amené la situation actuelle (sommaire) et on présente en même temps le cadre humain et physique à l'intérieur duquel se déroulera l'action (pause). Conséquemment, le dernier chapitre renverse ces proportions car, à ce point de l'histoire, le lecteur/la lectrice a plus besoin d'une information ponctuelle et vivante que d'un compte rendu statique d'événements antérieurs.

La pause révèle ici deux caractéristiques essentielles. Primo, elle reste rigoureusement descriptive dans le sens où elle ne prend jamais la forme d'un commentaire du narrateur : nous reviendrons sur ce problème lors de l'étude de la voix narrative. La seconde caractéristique découle de la première : elle concerne la superficialité des pauses descriptives. Ainsi, les portraits physiques des deux protagonistes frappent par leur stéréotypie. Michael, avec sa « profonde voix masculine », son « regard perçant », son teint « très bronzé », son « cou puissant et musclé », sa « séduction virile », est le « ... type même de l'homme dur et autoritaire, totalement dénué de sentiments »¹² et Sara est

« ... une jeune fille mince, avec des pommettes saillantes et une bouche aux courbes généreuses. La lèvre inférieure, un peu plus pleine conférerait à son visage une note de sensualité, de même que ses yeux verts sous les cils dorés et recourbés. Ses cheveux blonds et soyeux étaient presque aussi pâles que son visage »¹³.

Une analyse sémique partielle menée sur cinq romans de la maison Harlequin a permis de regrouper en quelques classes tous les prédicats qualificatifs touchant les héros et les héroïnes ainsi que leur lieu de résidence. L'homme y est viril, dur, (mais peut faire preuve de tendresse à l'occasion), sûr de lui, à l'aise financièrement (quand il n'est pas millionnaire) et souvent possessif. La femme est très belle (mais d'une beauté pure, jamais tapageuse ou lascive comme ses rivales), très féminine, innocente, à la fois faible et orgueilleuse. Leur décor (paysages, résidences) est souvent exotique et somptueux mais peut devenir froid et terne lors des phases dysphoriques.

Il est évident que la narration restreint au maximum, tant dans son utilisation que dans son originalité, la pause descriptive. Ceci sans doute pour éviter de ralentir le rythme de ce qu'on pourrait définir comme un « roman d'action d'amour » ou encore comme une « chasse au bonheur ». Des descriptions inédites forceraient, par leur imprévisibilité, le lecteur/la lectrice à reconstituer mentalement à chaque nouveau roman les éléments figuratifs de l'histoire (facteur de difficulté = facteur de ralentissement ; on verra plus loin l'« indésirabilité » de ce genre d'effet). De plus, l'abandon de types idéaux pour d'autres plus diversifiés menacerait, à cause des dissonances devenues possibles, de ne plus répondre à une demande bien spécifique et de mécontenter un consommateur/une consommatrice recherchant « ... des histoires d'amour bien écrites et si agréables à lire »¹⁴.

La scène, quant à elle, occupe la majeure partie du roman (72 %). Souvent dialoguée, elle prépare, expose et conclut les temps forts d'une action surtout composée de disputes et de réconciliations alternées. La scène reste de loin le procédé le plus simple et le plus efficace pour donner au lecteur/à la lectrice l'impression d'assister au drame qui se joue devant lui/elle. En principe, le temps du récit concordant avec le temps de l'histoire, l'acte de lecture cherche à se faire oublier pour devenir vision directe des choses. La possibilité de varier la vitesse du récit, ce privilège narratif permettant des effets de rythme, est ici rejetée au nom du plus élémentaire des effets de réel. Parce que les anachronies et les anisochronies obéissent à la fausse temporalité de la narration plutôt qu'à la temporalité de la vraie réalité, une utilisation immodérée de ces procédés romprait l'envoûtement d'une fiction qui se veut

aussi concrète que possible. Le roman maintient ainsi son caractère ambivalent de conte de fées vraisemblable.

Le narrateur ne peut toutefois faire un usage continu de la scène car il lui faut ménager son interlocuteur/interlocutrice. En sollicitant l'attention sans arrêt, l'activité de lecture demanderait un trop grand effort intellectuel et perdrait son (précieux) caractère de détente¹⁵. On a donc soin d'entrecouper les scènes (où l'action dramatique est le plus souvent à son maximum) de sommaires. Ces derniers possèdent principalement trois fonctions :

- 1) lier les scènes entre elles,
- 2) conjugués à l'analepse, décrire les antécédents d'un personnage,
- 3) résumer les événements antérieurs, faire le point sur une situation donnée et provoquer une attente.

Dans l'ensemble, les anisochronies sont donc régies par le même principe-roi que les anachronies : la « juste et bonne mesure » empêche toute excentricité formelle.

En ce qui regarde les relations de répétitions entre récit et histoire (fréquence), la narration demeure toujours très sage : à chaque événement de l'histoire correspond un et un seul acte de narration (mode singulatif). Le récit au mode itératif¹⁶ apparaît en quantité négligeable : une trentaine de lignes pour l'ensemble du roman. Ces fragments itératifs se rencontrent sous forme de sommaires analeptiques :

« Les hommes avaient été attirés vers elle, dans le passé, mais sa mère avait toujours été là pour les éloigner et enfermer Sara dans une tour d'ivoire... »¹⁷

Quant au récit répétitif¹⁸, il est inexistant du fait de l'unicité presque totale de la focalisation. On élimine ainsi toutes les variations de points de vue (que permettrait le mode répétitif) afin de conserver au texte son homogénéité et sa linéarité.

La très grande utilisation de la scène fait de ce roman un récit mené en majeure partie d'après le mode mimétique (showing). En fait, la résistance constatée jusqu'à maintenant à utiliser des procédés narratologiques originaux et diversifiés découle en droite ligne de l'esthétique résolument conventionnelle commandée par ce type de littérature. Pour que la fiction fasse office de calque vraisemblable de la réalité, la règle de la sobriété garantit la narration de toutes anormalités formelles qui risqueraient de choquer le réalisme de la conscience du

lecteur/de la lectrice. On vise avant tout à exposer les péripéties dramatiques de façon claire et nette, exactement « comme ils se passeraient s'ils se passaient ».

Mais, de la même manière que les très nombreuses scènes étaient entrecoupées de sommaires, le mode de récit en diégèse (telling) interrompt à intervalles réguliers les séquences mimétiques. Ce va-et-vient entre mimésis et diégésis aide à contrer la monotonie toujours possible d'un récit unimodal. De plus, un pareil procédé permet au narrateur de n'accorder qu'un bref survol aux moments de l'action lui paraissant présenter un intérêt moindre. En ce sens, il devient significatif de remarquer les rôles propres à chacun des deux modes en rapport avec certains types événementiels précis. Pour notre intrigue amoureuse, dont le canevas dramatique suit un cycle alternatif binaire positif/négatif (amour → haine → réconciliation → dispute → etc.), la narration réserve à la forme mimétique la prise en charge des contenus surtout dysphoriques et laisse à la forme diégétique les contenus à charge euphorique. En d'autres mots, le récit consacre moins d'information (en termes de longueur de texte, de vitesse et de précision de la narration) aux périodes de bonheur (la scène d'amour elliptique p. 114, le mariage elliptique p. 147) qu'aux périodes de malheur (les fréquentes altercations souvent avec violence physique). Chez Harlequin plus que jamais, les gens heureux n'ont pas d'histoire...

Le corollaire immédiat de l'effet mimétique et de la scène (du moins dans notre roman) est le discours rapporté. Ce dernier occupe près de la moitié (45 %) de l'espace textuel. L'engueulade (en langage académique: l'épreuve de force) sous forme de scène dialoguée constitue le support dramatique fondamental de l'action. À l'aide de marqueurs définis (tirets, verbes déclamatifs, adjectifs ou adverbes marquant le ton de la déclamation), le récit veut s'arracher de l'écrit et devient presque élément sonore, renforçant ainsi l'illusion de mimésis. Ces dialogues « en prise directe » s'assortissent d'un ensemble de gestes pertinents; le tout formant une sorte de document audio-visuel permettant au lecteur-voyeur d'avoir accès par le trou de la serrure à l'intimité orageuse et amoureuse de ses héros¹⁹:

— À elle ? fit Sara d'un ton provoquant.

— À vous ! Vous avez perdu tous vos droits sur Raven Mill, le jour où vous vous êtes séparée de mon frère.

— Ah oui ? [...] Cela veut dire...

— **Espèce de petite vipère ! s'écria-t-il avec fureur. Il l'empoigna par le bras pour la forcer à se lever. Son verre de cognac se brisa dans l'âtre** ²⁰.

Les discours narrativisés et transposés apparaissent dans une proportion moindre (17 %) et sont en grande partie réservés à traduire la pensée de l'héroïne. Mais à cause de l'ambiguïté de l'énonciation du discours, il arrive constamment que ces monologues intérieurs se confondent avec les fonctions de description et de commentaire du narrateur. Une phrase comme :

« C'était la première fois qu'il l'appelait par son nom, et, dans sa bouche, il sonnait bien » ²¹.

et placée à l'intérieur d'une scène dialoguée, se veut-elle une impression du personnage ou une remarque du narrateur ? Certains passages du roman incitent à favoriser l'option du monologue intérieur lorsque pareils cas se présentent. Par exemple, après une suite d'interrogations (tenant à la fois du discours narrativisé, transposé et du commentaire) sur la conduite de l'antagoniste, le récit conclut :

« Ses pensées empêchaient la jeune fille de trouver l'oubli dans le sommeil » ²².

Le possessif « ses », au lieu du démonstratif « ces », semble indiquer que ce discours est celui de l'héroïne et non un discours venant d'une instance « extérieure » au drame.

Le type de focalisation rencontré dans le roman reste lui aussi très conventionnel. Le narrateur délègue sa vision des choses à l'héroïne ce qui fait que les événements constitutifs de l'action parviennent au lecteur/à la lectrice altérés par la subjectivité du personnage :

« Ce devait être un salon [...] Était-ce un piano à queue qu'elle voyait dans l'embrasure d'une fenêtre ? » ²³

On trouve tout au plus une quinzaine de lignes de texte où l'héroïne perd, au profit d'un narrateur devenu omniscient, l'activité focalisatrice.

Deux conséquences découlent de cette restriction de champ particulière :

- 1) la pensée de l'héroïne est accessible au lecteur/à la lectrice ; le personnage étant à la fois le sujet focalisateur et l'objet focalisé ;

- 2) la pensée des autres personnages du roman reste cachée. Il serait en effet invraisemblable qu'un des personnages de la fiction puisse jouir d'une vision omnisciente d'autres personnages situés sur le même niveau narratif que lui. Ces derniers apparaissent donc en focalisés externes par rapport à l'activité focalisatrice de l'héroïne et, par le fait même, par rapport au lecteur/à la lectrice.

Les fondements motivant ce choix de perspective semblent manifestes. Le protagoniste mâle ne peut et ne doit, par nature, être focalisé de l'intérieur ; son statut de « beau ténébreux » le lui interdit. Les descriptions insistent suffisamment sur la froideur, l'impassibilité et l'impénétrabilité qui le caractérisent. Les rares informations disponibles concernant sa psychologie possèdent une valeur très incertaine du fait qu'elles sont toujours précédées d'une formule entretenant l'équivoque (« Son silence dut l'agacer... », « Il ne parut pas... »). En fait, le caractère insaisissable des pensées du protagoniste mâle constitue un des principaux ressorts de la trame dramatique ; cette sorte de focalisation externe favorisant largement le suspense amoureux. Ainsi, le lecteur/la lectrice n'apprendra, comme dans un roman policier, qu'à la fin du roman le pourquoi de la conduite ambiguë de cet acteur. Quant aux personnages secondaires, leur rôle accessoire de figurant ou de faire-valoir ne leur donne jamais assez de consistance pour qu'ils possèdent une vision des choses digne de foi. La focalisation déléguée à l'héroïne semble donc la seule alternative valable. La publicité de la maison Harlequin est symptomatique de ce choix déterminant de perspective :

« Coups de foudre... voyages enchanteurs... rencontres... bonheurs fous... ! J'aimerais vous aider à vivre tous ces moments merveilleux. »

« Découvrez dans chacun des romans une héroïne semblable à vous. [...] Vous entrerez dans la peau du personnage... » « Vous serez l'héroïne d'aventures merveilleuses... » « Vivez les joies et les angoisses de nos héroïnes... »

La fonction de la focalisation interne fixe sur l'héroïne apparaît ici clairement : elle donne au lecteur/à la lectrice l'occasion de s'identifier au personnage. La présence du narrateur étant réduite au minimum, les événements étant rapportés à travers la seule vision de l'héroïne, le seul frein à cette sorte de catharsis réside dans la conduite du récit à la troisième

personne. Cette dernière se veut toutefois indispensable car elle sert de charnière pour le lecteur/la lectrice entre les rôles de complice et de protagoniste qu'il/elle assume plus ou moins consciemment, entre le voyeurisme et la participation presque directe, entre voir extérieurement et vivre le drame qui se joue sous ses yeux. Cette dualité permet de garder une juste mesure entre :

- 1) des romans où le consommateur/la consommatrice ne pourrait adhérer à l'histoire du fait d'une trop grande « distance » le/la séparant de ses personnages de fiction,
- 2) des romans où le consommateur/la consommatrice serait dérangé/e dans sa conscience de lecteur/lectrice parce qu'il/elle sentirait trop l'absurdité d'une proximité poussée à la limite entre lui/elle et un personnage de fiction (pensons à la difficulté de lecture de certains récits expérimentaux menés à la première personne ou au temps présent) ²⁴.

Néanmoins, même si le narrateur délègue à l'héroïne la faculté de percevoir les événements, il n'en conserve pas moins pour lui seul l'instance narrative. On le sait, qui voit n'est pas nécessairement qui parle (et réciproquement). L'héroïne ne semble donc pas posséder les attributs requis lui donnant droit à ce gage ultime d'indépendance (pour un personnage de fiction) qu'est la conduite du récit.

Les problèmes de la voix n'échappent pas à l'économie formelle générale du roman. N'utilisant que le passé simple et l'imparfait (sauf, bien sûr, dans les dialogues au style direct), la narration est rigoureusement postérieure à l'histoire. Jamais datée (comme l'histoire), elle garde la même distance temporelle indéfinie par rapport à son objet du début à la fin. Les niveaux de narration participent de la même simplicité. Les récits au second degré sont inexistant car les courtes histoires racontées par les personnages ne remplissent jamais cette importante condition du méta-récit :

« ... que l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier » [récit] ²⁵.

De façon identique, le narrateur ne participe pas à l'histoire qu'il raconte (narrateur hétérodiégétique). En fait, non seulement les procédés relevant de la voix, mais l'ensemble des procédés narratifs utilisés dans le roman trouvent leur fondement dans cette question du narrateur invisible. Les discor-

dances entre l'ordre de l'histoire et du récit, les différences dans le traitement (longueur de texte) accordé aux segments du temps diégétique, les relations de répétition entre récit et diégèse, la capacité du récit de raconter avec plus ou moins de détail et selon tel point de vue sont des phénomènes relevant évidemment en grande partie de la narration. Le fait d'avoir fortement restreint ces formes de désautomatisation du texte (désorganisation de l'histoire et réorganisation dans le récit) pour produire au contraire une œuvre « prudente » (« des histoires simples et faciles à lire »²⁶) témoigne de cette volonté de cacher le narrateur. Aucune des fonctions de régie (marquage de l'organisation interne du texte), de communication (établissement d'un contact direct avec le lecteur/la lectrice), d'attestation ou d'idéologie (commentaires didactiques sous forme directe) ne lui étant permises, sa fonction purement narratrice n'en fait (à première vue!?) qu'un relais transparent de communication. Ce type de narration reste, sous certains aspects, très avantageux (!?) car il permet de transmettre de façon imperceptible des axiologies de valeurs propres à certains courants idéologiques.

De ce relevé des procédés narratologiques, tant du point de vue de leur fréquence, qui de leur complexité et de leurs effets, se dégage un facteur permanent: c'est toujours le principe de simplicité qui détermine la structure formelle de la narration. Tout ce qui pourrait contribuer à « ... obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception »²⁷ étant systématiquement écarté, ce roman n'accorde à son organisation narrative qu'un rôle de véhicule, de contenant. La conclusion de cet état de choses semble évidente: parce qu'il n'obéit pas à la conception du fait littéraire tel que défini par les Institutions actuellement en place, notre spécimen est un écart, une maladresse ou une aberration (selon le degré de tolérance du lecteur/de la lectrice). Avant de cautionner de façon définitive cet arrêt impitoyable, il serait opportun de replacer notre objet d'étude à l'intérieur de la série culturelle à laquelle il appartient de droit et de le considérer à la lumière des critères d'appréciation propres à cette seule série.

Pour comprendre pourquoi le roman *Harlequin* s'accorde si peu avec la thèse de l'esthétique « autoclave », il faut aborder la question par le biais de la notion de dominante²⁸. Selon cette théorie, une œuvre se veut artistique lorsque le principe

qui la régit dans l'ensemble (c.-à-d. la dominante) est la fonction esthétique. C'est précisément cet abandon de la fonction esthétique comme dominante au profit d'une autre fonction qui fait que le roman Harlequin se refuse à suivre les règles de la poétique « officielle ». On peut même supposer que ce changement de dominante permet à lui seul de reconnaître un nouvel univers de valeurs esthétiques parallèle à celui de la grande Culture : celui de la culture de masse.

Nous n'entrerons pas dans la recherche des fonctions dominantes de la culture de masse ; un pareil travail serait bien sûr considérable. Concernant le genre du roman d'amour populaire toutefois, attardons-nous sur un de ses traits distinctifs fort bien illustré par notre spécimen : la fonction ludique. Il y a fonction ludique en raison même des effets particuliers obtenus grâce à l'un des procédés fondamentaux de la culture de masse : la récurrence. Ce terme n'est pas employé ici dans son acception habituelle péjorative proche de redondance (excessif, inutile) mais dans le sens plus neutre de la récursivité, c'est-à-dire ce qui peut être répété un nombre infini de fois par l'application de la même règle. On a vu dans Harlequin comment les structures narratologiques demeuraient autant que possible invariables. Ces codes, réduits au minimum, peuvent alors véhiculer les structures figuratives (dont on ne jugera pas ici les qualités morales intrinsèques) de façon rapide et sans risque d'équivoque. C'est à cette récursivité qu'est redevable une grande partie de la fonction ludique même à d'autres niveaux que narratologiques.

Pour illustrer cet état de choses, on peut imaginer la situation suivante. Un (e) passionné (e) de romans d'amour à l'eau de rose entre dans une librairie. N'ayant pas de titre précis en tête, il/elle demande au commis : « vous savez ces romans où l'homme et la femme se détestent au début parce que tout va mal mais finissent par s'aimer ? ». Cette personne a parfaitement conscience (du moins au point de vue de l'histoire) de la nature répétitive de ces livres²⁹. Tirant résolument profit de notre société de marché, les Éditions Harlequin ont choisi d'exploiter, avec une ampleur inédite dans les milieux littéraires, l'idée de commercialiser, sous la forme d'un produit plus ou moins « artistique » mais certainement attrayant, des œuvres qui répondent exactement, tant au point de vue des valeurs morales qu'esthétiques, à un horizon

d'attente spécifique. Avec cette sorte de cynisme bon enfant qui lui est particulier, Harlequin ne s'en cache aucunement comme en fait foi ce slogan publicitaire : « Oui, le cœur a ses raisons et Harlequin les connaît » ! Dans un certain sens, les mécanismes fondamentaux d'acceptation ou de rejet dans la para-culture s'apparentent à ceux de la Culture institutionnalisée : ils sont fondés sur la soumission ou non du spécimen aux normes de l'entité culturelle dont celui-ci cherche l'approbation. Pour en revenir plus spécifiquement à notre roman, nous y retrouvons donc deux dimensions du jeu : le lecteur n'est pas dupe, il sait que c'est un jeu et en accepte les règles et, simultanément, il le joue ce jeu car celui-ci l'amuse.

Il y a un autre facteur pour lequel nous faisons de la fonction ludique une dominante. Cela n'entre pas directement dans notre propos mais il paraît évident que notre roman, comme tout discours, véhicule tout un système de valeurs sociales :

« Michael avait raison : elle portait des vêtements trop masculins. C'était agréable de se sentir vraiment féminine »³⁰ (sic).

Par la fiction, le lecteur/la lectrice modélise (tout comme avec le jeu) des situations concrètes et y cherche un savoir-faire, une sorte de guide pour la vie réelle³¹.

Nous pouvons maintenant nous risquer à évaluer notre spécimen romanesque par rapport à sa série culturelle distinctive. En fonction de ces critères qui, rappelons-le brièvement, sont :

- la réduction au minimum de la complexité des procédés et des codes,
- de façon à empêcher tout ralentissement et obscurcissement de la perception,
- permettant ainsi l'émergence et la domination d'une propriété fondamentale : la récurrence,
- qui produit la fonction ludique,

le roman Harlequin apparaît maintenant, sinon éclatant esthétiquement, du moins très cohérent. C'est une qualité qu'on ne pouvait lui soupçonner lorsqu'on la jugeait par rapport à des échelles de valeurs formelles (celles de l'Art ou du Off-Art officiels) avec lesquelles elle n'avait aucune affinité.

Un pareil changement d'attitude permettrait dans l'avenir d'éviter des jugements, en un sens racistes, qui ont conduit des analystes à envisager la culture de masse comme «... a parasitic, a cancerous growth on High Culture»³². Il n'est, bien sûr, pas question d'endosser le rôle du redresseur de torts cherchant à défendre la veuve opprimée mais seulement d'apprendre à aborder, avec un minimum décent de recul épistémologique, certaines manifestations para-culturelles (postulant a priori que tout objet non encore réellement étudié possède une valeur intrinsèque ; ne serait-ce que par la curiosité qu'il doit provoquer). De toute façon, la littérature de masse n'a jamais eu besoin du soutien des intellectuels pour survivre. Paradoxalement, ce fut peut-être son plus grand crime et sans doute sa plus grande vertu.

Université Laval

Notes

- ¹ Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- ² Mather, Anne, *Une amie nommée Judas*, Ed. Harlequin, Toronto, 1981.
- ³ «... toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve...», Genette, *ouv. cit.*, p. 82.
- ⁴ Précisons que même les micro-analepses ont été retenues sauf dans les cas limites où la différence de temps tendait vers 0.
- ⁵ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 7.
- ⁶ Dans les cinq sous-ensembles analeptiques, on constate que la protagoniste est la seule des trois principaux personnages à ne pas s'engager activement en diverses manipulations. Au contraire, elle demeure l'objet direct des manipulations des deux autres personnages.
- ⁷ «... toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur...» Genette, *ouv. cit.*, p. 82.
- ⁸ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 10.
- ⁹ «... où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire...», Genette, *ouv. cit.*, p. 128.
- ¹⁰ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 147.
- ¹¹ 0% de pause au chapitre IV peut paraître suspect. C'est que l'unité minimale de calcul utilisé était la ligne de texte et non le mot.
- ¹² *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 19.
- ¹³ *Id.*, p. 62.
- ¹⁴ Publicité Harlequin.
- ¹⁵ «Après une journée de travail, Harlequin me procure un véritable délassément», publicité Harlequin.

- ¹⁶ Consiste à raconter en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois. (Genette, *ouv. cit.*, p. 148)
- ¹⁷ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 62.
- ¹⁸ Consiste à reprendre plusieurs fois le récit d'un même événement. (Genette, *ouv. cit.*, p. 147)
- ¹⁹ «... un amour dont vous serez les témoins mais aussi les complices...», publicité Harlequin.
- ²⁰ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 36.
- ²¹ *Id.*, p. 53.
- ²² *Id.*, p. 108.
- ²³ *Id.*, p. 22.
- ²⁴ À la lecture d'autres romans de la Collection Harlequin, on serait tenté de faire une constante de la focalisation interne fixe sur l'héroïne.
- ²⁵ Genette, *ouv. cit.*, p. 238.
- ²⁶ Publicité Harlequin.
- ²⁷ Chklovski, Victor, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, p. 83.
- ²⁸ Voir Jakobson, Roman, « La dominante », *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.
- ²⁹ La rédaction de ce texte était pratiquement terminée lorsqu'un article de journal est venu corroborer cette hypothèse :
 « Mais n'est-ce pas justement pour trouver "toujours la même chose" qu'on lit Harlequin ? "Quand il se passe quelque chose de grave", dit une lectrice, "je ne m'inquiète pas puisque je sais que cela finira bien". »
 (« Harlequin ou la victoire du marketing », *Le Monde*, 25 fév. 1983).
- ³⁰ *Une amie...*, *ouv. cit.*, p. 98.
- ³¹ Voir Lotman, Iouri, « Texte et système », *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.
- ³² Macdonald, Dwight, « A Theory of Mass Culture », *Mass Culture*, Free Press, New York, 1957, p. 59.